

Т. А. Шеховцова

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

**Оформление личности
(дневниковое начало в «большой» прозе Л. Добычина,
А. Гаврилова, Д. Данилова)**

Шеховцова Т. А. Оформление личности (щоденникове начало у «великий» прозі Л. Добычина, А. Гаврилова, Д. Данилова). Статтю присвячено дослідженню особливостей вияву і трансформації щоденникового начала в романах Л. Добычина «Місто Ен», А. Гаврилова «Берлінська флейта», Д. Данилова «Горизонтальне положення». Виявлено спільний для трьох авторів «внутрішній сюжет» щоденникового тексту, котрий пов'язаний із самоутвердженням суб'єкта, який пише, його самоперебудовою та самоідентифікацією. Показано, що щоденникова оповідь допомагає героєві «зібрати» й «оформити» своє «я», досягти внутрішньої свободи та самодостатності, реалізуватися як особистість.

Ключові слова: щоденник, щоденникове начало, оповідь, роман.

Шеховцова Т. А. Оформление личности (дневниковое начало в «большой» прозе Л. Добычина, А. Гаврилова, Д. Данилова). Статья посвящена исследованию особенностей проявления и трансформации дневникового начала в романах Л. Добычина «Город Эн», А. Гаврилова «Берлинская флейта» и Д. Данилова «Горизонтальное положение». Выявлен общий для трех авторов «внутренний сюжет» дневникового текста, связанный с самоутверждением пишущего субъекта, его самоперестройкой и самоидентификацией. Показано, что дневниковое повествование помогает герою «собрать» и «оформить» собственное «я», обрести внутреннюю свободу и самодостаточность, реализоваться как личность.

Ключевые слова: дневник, дневниковое начало, повествование, роман.

Shekhovtsova T. A. Registration of the person (the diary principle in the “big” prose by L. Dobychin, A. Gavrilov, D. Danilov). The article is devoted to research of features of display and transformation of the diary principle in L. Dobychin's novel “The Town of En”, A. Gavrilov's “The Berlin flute” and D. Danilov's “Horizontal position”. The general for three authors “inside plot” of diary text, connected with self-affirmation of the writing subject, its self-reorganisation and self-identification is revealed. It is shown, that diary narration help the hero to “collect” and “register” own “I”, to find internal freedom and self-sufficiency, to be realised as the person.

Keywords: diary, diary principle, narration, novel.

Творческая близость и преемственность трех русских писателей – Леонида Добычина (1894–1936), Анатолия Гаврилова (р. 1946) и Дмитрия Данилова (р. 1969) – давно замечена критикой, однако дальше констатации сходства исследователи до сих пор не продвинулись. К примеру, А. Немзер, отыскивая аналогии для гавриловского сборника «К приезду Н.», руководствовался несколько парадоксальной логикой: «Гаврилов может удивить своим несходством с <...> нормой, с традицией. Ни на кого не похож. Разве что на Добычина, который и сам был ни на кого не похож» [9:105].

Между тем даже в творческой эволюции трех авторов обнаруживается удивительная общность: начав с малой прозы и почти убедив читателей и критиков в своей неспособности к большим формам, каждый из них пришел к своему роману. И хотя Гаврилов именуется «Берлинскую флейту» повестью, в масштабах сверхминималистского творчества ее автора и в контексте литературы XX–XXI веков, размывающей жанровые границы, это произведение не менее романно, чем «Город Эн» Добычина или «Горизонтальное положение» Данилова.

Роман Гаврилова, на первый взгляд, свидетельствует не столько о близости, сколько о расхождении с Добычиным. В «Берлинской флейте» читатель полностью погружен во внутренний мир персонажа, в болезненно-напряженный поток его сознания, которому сложно сориентироваться в реальности, тогда как у Добычина даже повествование от первого лица сохраняет объективированность, внутренний мир героя практически не раскрыт, переживания обозначаются лишь пунктирно: «Я очень рад был», «Я смутился», «Я рыдал весь тот день», «У глаз я почувствовал слезы и сделал усилие, чтобы не дать им упасть» [6:137, 138, 139, 179]. Однако, несмотря на несходство повествовательных манер, «Город Эн» и «Берлинская флейта» обнаруживают множество тематических и ситуативных перекличек: они повествуют о любви и разрыве, о власти и подчинении, об обретении «самостоянья», об ученичестве и наставничестве. Хроника жизни, внешний ряд событий, то раздробленных на мельчайшие составляющие, то едва прописанных, приоткрывают главный, внутренний, «потайной» сюжет. И роман, и повесть

завершаются вступлением героя в новую фазу своего развития и судьбы, причем в обоих случаях это фаза обретения, пришедшего на смену утратам. Роднит персонажей и художнический дар, у героя Гаврилова выраженный явно – он музыкант, композитор, у персонажа Добычина подразумеваемый как самим фактом повествования, так и обмолвкой о чеховской «Степи»: «когда я читал ее, то мне казалось, что это я сам написал» [6:177].

Герой Данилова – тоже человек пишущий, профессиональный журналист, к концу романа до такой степени изнуренный жизнью и профессией, что его личные записи сводятся к фиксации маршрута дневного передвижения или безотрадной констатации: «Сил нет», а оптимальным расположением в жизненном пространстве оказывается горизонтальное положение. Добычинская объективность и повествовательный минимализм здесь доведены до логического предела, и художественное начало надежно упрятано под маской фактографичности. Недаром в одной из критических статей «Горизонтальное положение» охарактеризовано как «текст за пределами художественных форм» [1].

Однако общей для этих трех романообразных текстов является принципиально значимая особенность, которая становится смысло- и жанрообразующей: в них в той или иной степени проявляется дневниковое начало. В «Городе Эн» и «Берлинской флейте» это начало присутствует имплицитно (здесь нет записей по дням), «Горизонтальное положение» и внешне построено именно по дневниковому принципу.

Задача данной статьи – исследование особенностей проявления и трансформации дневникового начала в романах Л. Добычина «Город Эн», А. Гаврилова «Берлинская флейта» и Д. Данилова «Горизонтальное положение».

Хотя «Город Эн» и «Берлинская флейта» лишены формальных признаков дневника, в них легко найти основные приметы дневникового жанра. Повествование от лица героя выстроено в хронологической последовательности. Записи связаны с текущими событиями, это рассказ не о прошлом (хотя воспоминания не исключаются), а о настоящем, центром которого, хотя бы формально, является повествователь. Как текст о себе самом (имеющий своим объектом обстоятельства жизни самого автора) и текст, написанный с субъективной точки зрения, дневник подразумевает эгоцентрическую позицию автора и может рассматриваться как «эго-текст» (по определению М. Михеева) [8]. Временная дистанция между событием и рассказыванием (или записью) минимальна, поэтому повествователь не может оценить степень важности и значимости происходящего, выстроить определенную иерархию.

Изображаемая жизнь не воспроизводится как некое осмысленное целое, материал не отбирается, повествование отличается дискретностью и спонтанностью, оно как бы «пульсирует», фиксируя отделенные друг от друга фрагменты [8]. Эта пульсация порождает определенный ритм, воспроизводящий повторяемость жизни: «Утро было приятное... Вечером к нам пришли гости», «Утро было солнечное... После обеда к нам пришли Кондратьевы», «Был вечер субботы. Светила луна», «Был светлый вечер. Деревья цвели» («Город Эн») [6:136–137]; «Солнце светит в окно... Завтракать зовут... Луна смотрит в окно... Солнце светит в окно... Георгий зовет завтракать... Луна смотрит в окно...» («Берлинская флейта») [4:178–179].

«Берлинская флейта» в большей степени исповедальна и ностальгична, чем «Город Эн». Это дневник не столько внешних событий, сколько «мыслей и настроений» [7:4]. Первая же фраза противопоставляет «здесь» (в Берлине) и «там» (на родине, дома). Депрессия и тоска героя объясняются разрывом с учителем и возлюбленным, оставшимся в России: «Здесь нет того, кто мог бы мне помочь. Он сейчас в Афанасово» [4:180], «Что же? Да так... ничего... То есть? То есть скулит и ноет душа. Туда ей хочется? Туда» [4:189]. Невозможность (точнее, бессмысленность) возвращения к зашедшим в тупик отношениям компенсируется воспоминаниями, погружением в прошлое. Будущее же существует в виде риторических вопросов, предположений и обещаний: «Дни сочтены?», «Еще можно что-то исправить?», «Может, это все же еще не конец?», «Я постараюсь».

Хотя дневник не претендует на единый сюжет и связность повествования, «внутренний сюжет» дневникового текста и у Добычина, и у Гаврилова определяется тем, что повествователь фокусирует внимание на усилиях по самоперестройке и самоидентификации, на «документации» своей идентичности, непрерывности своего «я» [16:50], на попытках избавиться от влияния Другого. «Город Эн» и «Берлинская флейта» сочетают в себе черты дневника-хроники (его авторы, как правило, мужчины) и типично женского дневника, «сосредоточенного вокруг определенного эмоционального центра» [3:21], то есть возлюбленного. Таким центром в романе Добычина является, прежде всего, Натали (тайная любовь героя), а также друг Серж и его

преемники. Для героя Гаврилова эмоциональным центром, является, конечно же, Учитель. Соблюден и основной принцип построения дневника подобного типа как «дневника разлуки», в котором «жалобы на отсутствие предмета любви сочетаются с выражением радости от встреч» [3:21]. У Гаврилова граница между «здесь» и «там» оборачивается границей между жизнью и смертью, но встреча сохраняет свое значение и смысл: «Приснилось, что он умер. Приснилось, что я умер. Приснилось, что мы встретились там и обнялись, и мне стало так легко, как, наверное, никогда в жизни» [3:197].

«Референтность», отсылающая к другому лицу (эмоциональному центру), способствует «созданию своего образа относительно другого» и становится «действенным средством построения своего “я”» [3:34]. В данных случаях именно процесс письма (для героя Гаврилова он неотрывен от создания музыки, которая звучит сквозь текст и в тексте) определяет «собираение» и построение личности. Этот процесс особенно болезнен и значим для маргинального субъекта, каковыми являются повествователи обоих романов. Герои оказываются на обочине социума, остро переживают свою обособленность, нуждаются в друге, покровителе, проводнике в большой мир. Маргинальность определяется и возрастом (или самоощущением) пишущего: в «Городе Эн» перед нами юношеский дневник, то есть во многом «дневник инициации» [8], передающий попытки героя утвердиться во взрослости. В «Берлинской флейте» герой апеллирует к своему детству: «В первом классе у меня была похвальная грамота» [4:183] и пытается доказать (прежде всего самому себе) свою взрослость, то называя своего учителя детским прозвищем, то репетируя-проговаривая: «Я вам не мальчик. Я вам не мальчик и в советах ваших не нуждаюсь» [4:182].

Особенностями дневника являются его безадресность (или неопределенность адресата), а также интимность и искренность повествования. Вместе с тем дневник не тождественен исповеди, он зачастую ограничен определенными рамками, ему невозможно доверить все тайные мысли и переживания (как показали исследования, российские дневники XVIII–XIX вв. отличались от западноевропейских именно психологическим лаконизмом, меньшей сосредоточенностью на собственной личности, меньшим погружением в глубины своего «я» [3:34]). Такой дневник выступает как форма самоограничения, «умолчания» о сокровенном и одновременно попытка самосознания и самовыражения, поиск собственной идентичности. Для Добычина подобная двойственность приобретает особое значение. Одной из особенностей речевого поведения писателя, получившей отражение в его творчестве, было именно умалчивание, уклонение от прямого высказывания. К примеру, советуя в письме друзьям прочесть роман «Желания Жана Сервиана», Добычин не приводит никаких аргументов, но добавляет: «Когда прочтете, то узнаете, почему я об этом просил» [6:304].

Сходное явление описал Л. Шестов, характеризуя философский метод, манеру и стиль С. Кьеркегора как «непрямое высказывание» [15:130]. Применительно к Кьеркегору «страх прямого высказывания» объясняется двояко: с одной стороны, существованием постыдной личной тайны, с другой – ее философско-экзистенциальным осмыслением. Прямое высказывание означало бы принятие необходимости, которой обречен субъект, утрату свободы выбора и удаление от истины: «истина сделана совсем из иного материала, чем тот, что соприроден прямому высказыванию <...>, ибо истина боится воплощения, как все живое боится смерти» [11:183]. Эпистемологическая проблематика «Города Эн», настойчивые обращения к проблеме истины и нарастающие сомнения в ее познаваемости позволяют предположить, что в случае Добычина имели место сходные причины. Подобно Кьеркегору, Добычин не обозначает конкретным словом свою проблему, но в своих сочинениях не может не говорить о ней.

Говоря о «фигурах умолчания», следует учитывать необходимость их дифференциации. Об этом писал М. Фуко в «Истории сексуальности»: «Не следует производить здесь бинарного разделения на то, о чем говорят, и то, о чем не говорят; нужно было бы попытаться определить различные способы не говорить об этом <...>. Имеет место не одно, но множество разных молчаний, и они являются составной частью стратегий, которые стягивают и пересекают дискурсы» [14:123–124]. В трех анализируемых произведениях первой по значимости из «фигур умолчания» является имя героя. Анонимность повествующего субъекта многофункциональна: она свидетельствует о слабости самоидентификации, отсутствии чувства личности и собственной индивидуальности; служит одним из проявлений скрытого, но важного для обоих писателей автобиографического подтекста (назвать героя своим или чужим именем – значит нарушить зыбкое равновесие тайного и явного). Наконец, безымянность героя – простейший прием универсализации образа и сюжета, расширения ассоциативного поля. Отказ от именования позволяет избежать заданности, открывает простор для самоопределения и самоосуществления

персонажа и в то же время становится сигналом «эпистемологической неуверенности», невозможности познания-именования человека. Как писал П. Флоренский, «звук имени и вообще словесный облик имени открывает далекие последствия в судьбе носящего это имя», и потому «в литературном творчестве имена суть категории познания личности» [13:171, 184]. Дневниковая форма не подразумевает представления автора читателю, но, скажем, у Данилова имя пишущего последовательно замалчивается и тогда, когда его упоминание естественно (повествователь отражает многие коммуникативные ситуации буквально, воспроизводя даже речевые повторы – например, при знакомстве, встрече или прощании собеседников). Гаврилов подобное умалчивание акцентирует. В диалоге героя с самим собой звучит знаменательная реплика: «Позвольте представиться. Молчи. Закрой рот и молчи» [4:180].

Другие случаи умолчания нуждаются в «индивидуальных» интерпретациях. Когда повествователь «Города Эн» ничего не сообщает о том, как он переживал смерть отца, это можно объяснить тем, что он еще ребенок, не понимающий сути происходящего. Однако в дальнейшем повествовании мальчик ни разу не вспомнит об отце, поскольку он полностью вытеснится матерью, с самого начала противостоящей мужу в вопросах воспитания сына. Память об отце становится еще более сокровенным достоянием подростка, чем его любовь к Тусеньке-Натали. В разговоре с приятелем он упоминает о любимой девочке, но умалчивает о своем чувстве к ней: «...есть одна ученица по имени Тусенька» [6:148]. Об отце же герой не упоминает даже наедине с собой.

Герой Гаврилова также лишь констатирует смерть матери: «Мать умирает в степи от сердечного приступа» [4:182]. В дальнейшем тексте память о матери обозначается неоднократным повторением степного мотива, который становится одной из фигур умолчания: «в степи от страшного суховея сгорают цветы и пчелы», «за спиной звенит степь», «степь делится на участки разной степени освещенности и волнения» [4:184, 188, 193] и т. д. Прорыв к творчеству означает возрождение жизни, родственных связей, возрождающей силы памяти: «летний ливень прошумел над измученной суховеєм, обугленной степью, и все оживает, трепещет» [4:198].

Умолчания героя касаются, главным образом, его отношений с Учителем и причин разрыва, о которых можно догадаться лишь по косвенным намекам: «В Моцарте было много женского, но у тебя уж слишком, сказал он в Афанасово, на рассвете, после очередной моей истерики» [4:186]; «Он называл меня бараном. Однажды. Однажды, когда я по неосторожности, нечаянно, разболтал его тайну» [4:194]. Заметим, что и в «Городе Эн» положение героя в семье и в социуме в значительной степени определяется женским началом его характера. Самохарактеристики, поведение, эмоции повествователя отражают присущие ему качества: мягкость, податливость, готовность подчиниться чужой воле, сентиментальность, застенчивость. Первостепенную роль в его жизни играют отношения с матерью. Властная, сильная, стремящаяся к абсолютному контролю над сыном мать косвенно и неосознанно оказывается виновницей его латентной женственности.

Умолчание предстает как разновидность речевого акта, не менее показательная, чем случаи прорыва «закрытости», явного или неявного «выхода из подполья» [12:11]. В сюжетах «Города Эн» и «Берлинской флейты» такими прорывами являются проявления мужской «дружбы-любви» или вдруг всплывающая в потоке сознания гавриловского героя фраза о «тщательной маскировке своих истинных намерений» [4:193]. Умолчание же позволяет сохранить свою «приватность», особенность, дистанцироваться от общего мнения и в то же время не манифестировать собственное «отщепенство».

В романе Данилова умолчания касаются не только сокровенных личных проблем, но любых проявлений авторской субъективности. «Горизонтальное положение», как и малая проза писателя, передает медленное, однообразное течение жизни, наполненной повторяющимися и незначительными подробностями (такого рода прозу А. Гольдштейн назвал «литературой существования» [10]). Однако характерное для ранних повестей и рассказов Данилова *переживание* жизни в романе сменяется ее *проживанием*, практически лишенным субъективного, рефлексивного начала. Дневниковый принцип построения в этом случае выступает формальным заместителем личностного содержания и организующим началом в хаосе неосмысленного бытия. Неоднократно возникающий в романе мотив поста, христианского воздержания оборачивается некой художественной аскезой, воздержанием от личного, подавлением внутреннего человека. В своем романе Данилов сознательно или неосознанно реализует гипотезу Р. Барта: «нельзя ли рассматривать и практиковать Дневник именно как такую форму, чья сущность выражать несущность мира, мир как несущность? Тогда сюжетом Дневника и должен быть мир, а не

я» [2:259]. Ведущим свойством мира в романе Данилова становится именно его несущность, поскольку сущность либо ускользает от повествователя, либо вообще отсутствует. Повторяемость и однообразие жизни обесценивают любое явление и событие, лишают его индивидуальности, о которой стоило бы говорить: «литературное мероприятие, посвященное выходу некоей книги, в которой собрано некоторое количество рассказов разных авторов. Кто-то что-то сказал. Кто-то что-то прочитал. Кто-то как-то еще выступил» [5:284]. Самого себя повествователь к сущностным явлениям также не относит: он живет отшельником на окраине города, старательно, хотя и не без труда вписывается в обязательные социальные роли, принимая реальность такой, какая она есть, и соглашаясь с ней: «Хорошо. Ладно», «Ну ничего, ничего, как-нибудь» [5:217].

Мир неизменен и однороден, в нем стирается грань между важным и неважным, смыслом и бессмысленностью, движением и покоем, процессом и предметом, Москвой и Нью-Йорком. Основным занятием героя становится побуждение себя к действию, зачастую безуспешное. Неподвижность, бессмысленность, безрезультатность жизни передается нанизыванием отглагольных существительных: «Сон, просыпание, отхлебывание и пережевывание, засыпание, просыпание, и потом опять засыпание в горизонтальном положении» [5:297]. «Отсутствие сил на какую-либо осмысленную, да и неосмысленную, деятельность. Отсутствие деятельности. Горизонтальное положение, сон» [5:161].

И все же даниловский роман – не просто новая версия обломовщины с экзистенциальным уклоном. «Горизонтальное положение» вырастает из отдельных мотивов «Берлинской флейты»: «Лег. После завтрака лег», «Должен что-то сделать», «Ничего. Как-нибудь», «вздремнуть, забыться, сократить часы отвратительного бодрствования», «А не поработать ли нам, говорил он иногда, и мы погружались в дневной сон» [4:182, 197]. Однако Данилов использует не только отдельные послышки, но и сюжетную схему гавриловского текста, завершающегося освобождением героя, его творческим и духовным возрождением. В финале изменяются и повествование, и герой, дневник превращается в метатекст, а его автор – в писателя, бунтующего против писательства: «Повествование становится все более отрывочным. Потому что сколько уже можно описывать ... всю эту так называемую ткань так называемой жизни. Всю эту невозможную нудятину... Повествование становится уже совершенно бессмысленным». Дневник заканчивается, и автор воспекает свое освобождение от текста: «Как хорошо, что это, наконец, закончилось. Как хорошо. Не нужно теперь мучительно вспоминать пустые, ничего не значащие подробности прошедших дней... Не нужно мучительно думать о том, что же написать об этом дне или вот об этом. Можно просто прожить день, другой, третий и ничего про них не написать, ни слова. Можно вообще ничего не писать. Нет такой необходимости» [5:316]. Правда, тут же намечается новое творческое кредо: «А можно и писать, но не об этих идиотских днях, не гнаться за убегающими днями, за мельтешащими датами календаря. Писать о чем-нибудь другом. О чем-нибудь, например, Интересном или, допустим, Важном» [5:316].

Последнее и главное умолчание романа – необъясненность того, зачем были нужны личные записи автору, что делало его рабом дневника. Косвенным ответом может служить последняя «подневная» заметка, где описано расставание с текстом. Обновление и освобождение повествователя оказываются зыбкими, ненадежными, неподтвержденными, как прозрение близорукого героя в финале «Города Эн» или творческое озарение музыканта в «Берлинской флейте». Единственно возможным движением в статичном и неизменном мире оказывается движение творческой мысли и сам процесс письма, не случайно последние фразы романа передают невозможность оторваться от текста, поставить последнюю точку: «Надо заканчивать. Хватит уже. Пора. Постановка последней точки. Описание постановки последней точки». Письмо становится аналогом жизни, и прервать его можно только одним способом: «Собственно, это все. Горизонтальное положение, сон» [5:317].

В конечном счете во всех трех романах дневник является способом самореализации и самоутверждения пишущего субъекта. Изъян подобного субъекта Р. Барт видел в том, что ему недостает существования. «В дневнике задается не трагический вопрос Безумного: «Кто я такой?», а комический вопрос Одурелого: «Есть я или нет?» [2:261]. Дневниковое повествование помогает преодолеть энтропию существования, «собрать» и «оформить» собственное «я», вывести его из рабской зависимости от любви, долга, авторитета, банальностей и драм повседневной жизни хотя бы в сферу текста, закрепить в настоящем времени, преодолев прошлое и не боясь будущего.

Литература

1. Балла-Гертман О. Проза не для чтения : Жизнь прежде смысла ее [Электронный ресурс] / Ольга Балла-Гертман. — Режим доступа : <http://news.rambler.ru/9717915/>
2. Барт Р. [Дневник] / Ролан Барт // Ролан Барт о Ролане Барте. — М. : Ad Marginem / Сталкер, 2002. — С. 246—261.
3. Вьолле К. Дневник в России в конце XVIII — первой половине XIX века как автобиографическое пространство / К. Вьолле, Е. П. Гречаная // Изв. РАН. — Сер. лит. и яз. — 2002. — Т. 61. — № 3. — С. 18—36.
4. Гаврилов А. Весь Гаврилов / Анатолий Гаврилов. — М. : Emergency Exit, 2004. — 230 с.
5. Данилов Д. Горизонтальное положение / Дмитрий Данилов. — М. : Эксмо, 2010. — 320 с.
6. Добычин Л. Полн. собр. соч. и писем / Л. Добычин ; [сост. В. С. Бахтин]. — СПб. : АОЗТ «Журнал “Звезда”», 1999. — 544 с.
7. Егоров О. Г. Литературный дневник XIX века (История и теория жанра) : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Егоров Олег Георгиевич. — М., 2003. — 360 с.
8. Михеев М. Ю. Дневник как эго-текст (Россия, XIX—XX) [Электронный ресурс] / Михаил Михеев. — М. : Изд-во «Водолей», 2007. — 264 с. — Режим доступа: <http://www.srcc.msu.ru/unipersona/site/research/miheev/kniga.htm>
9. Немзер А. С. Литературное сегодня: О русской прозе : 90-е / А. С. Немзер. — М. : Новое лит. обозрение, 1998. — 431 с.
10. Риц Е. Ничего, ничего, часть дня [Электронный ресурс] / Евгения Риц. — Режим доступа: openspace.ru/literature/.../18136/
11. Семиотика страха : сб. ст. / под ред. Норы Букс и Франсиса Конта. — М. : Рус. ин-т : Изд-во «Европа», 2005. — 456 с.
12. Сэдживик Ив Кософски. Эпистемология чулана / Сэдживик Ив Кософски ; пер. с англ. Ольги Липовской, Завена Баблюяна. — М. : Идея-Пресс, 2002. — 272 с.
13. Флоренский П. А. Сочинения : в 4 т. / П. А. Флоренский. — М. : Мысль, 2000. — Т. 3 (2). — 623 с.
14. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности : работы разных лет / Мишель Фуко ; отв. ред. А. Пузырей ; сост., предисл., пер. с фр. С. Табачникова. — М. : Касталь, 1996. — 448 с.
15. Шестов Л. Киркегард и экзистенциальная философия : Глас вопиющего в пустыне / Лев Шестов ; вступ. ст. Чеслава Милаша ; подгот. текста и примеч. А. В. Ахутина. — М. : Прогресс-Гнозис, 1992. — 304 с.
16. Эткинд А. «Одно время я колебался, не антихрист ли я» : субъективность, автобиография и горячая память революции / А. Эткинд // Новое литературное обозрение. — 2005. — № 3 (73). — С. 41—69.